Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica



DISSSSSSSSSS-

SONACIÓN

SONANTE SONAR

SONANCIA

suena

Una aproximación a la Experimentación Sonora

Mayra Estévez Trujillo
Centro Experimental OÍDO SALVAJE

CRÉDITOS

Autora

Mayra Estévez Trujillo

Centro Experimental OÍDO SALVAJE

Apoyo pedagógico:

José Fernando López Forero
Línea de Formación ALER

Diseño:
Manthra Editores (info@manthra.net)
Quito - Ecuador

Impresión:

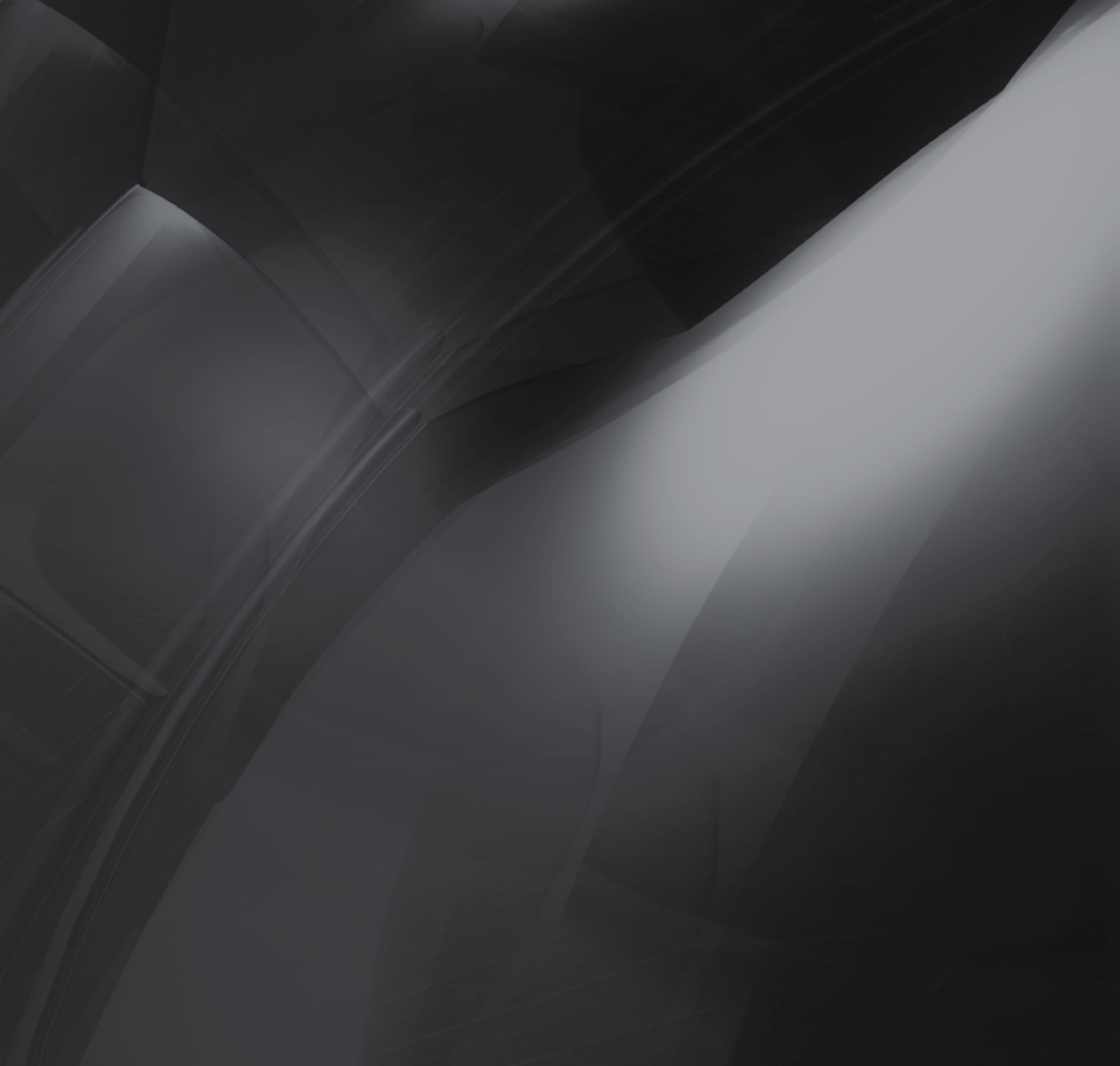
ISBN / Registro: 978 - 9978 - 9964 -2 - 3

Línea de Formación e Investigación de ALER

Equipo de la Secretaría Ejecutiva de ALER

Marzo del 2009

ÍNDICE



PARA EMPEZAR

Aquí estamos... de nuevo.

La primera década del siglo XXI está por terminar y los signos del cambio de época se hacen cada vez más evidentes: las fisuras del modelo neoliberal y globalizante comienzan a transformarse en grietas imposibles de resanar. El discurso hegemónico que acompañó durante décadas al modelo se debilita y las contradicciones son inocultables. Al mismo tiempo, en muchas sociedades de todo el planeta, pero especialmente del Sur, los signos de lo nuevo se multiplican y se hacen más evidentes: el desarrollo de nuevos paradigmas en el conocimiento, el fortalecimiento de la presencia y la participación social, cultural, económica y política de sujetos que estuvieron en la sombra por largas décadas, las iniciativas de transformación provenientes de esos espacios y sus protagonistas. Nuevos discursos en construcción, discursos múltiples, diversos, incluyentes: el contracoro comienza a escucharse.

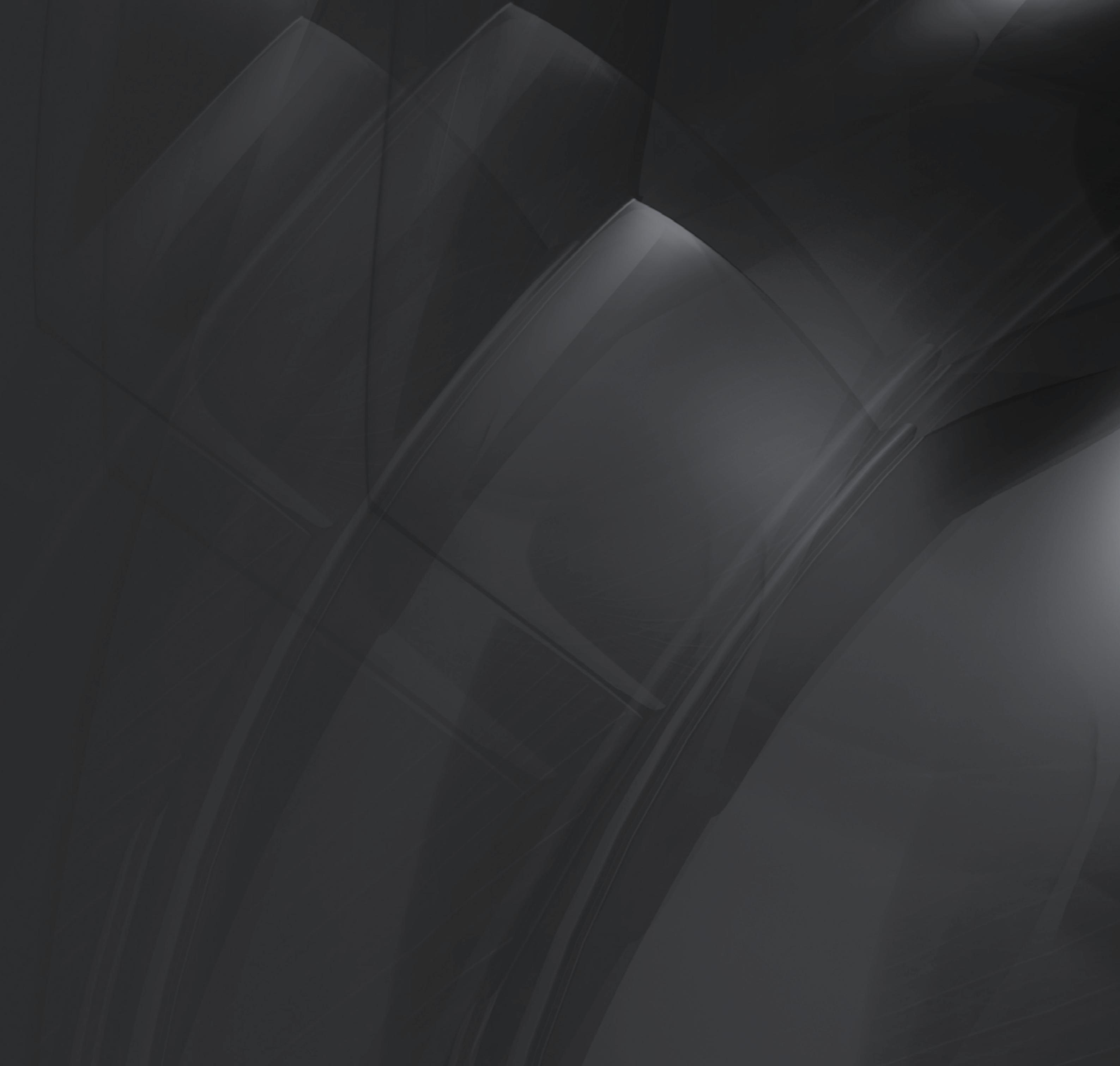
Y como de escuchar se trata nuestro camino como radios populares, educativas y comunitarias, esta intensa década nos ha llevado a escucharnos. Escuchar las voces críticas de nuestro quehacer, escuchar los nuevos contextos e intentar comprenderlos y comprendernos insertas en ellos, escuchar a todas las personas interlocutoras de nuestra comunicación, escuchar los signos de los tiempos, escucharnos. De esa escucha activa y creadora venimos, condición ineludible de la comunicación reconocedera y democrática, y a esa escucha hemos regresado.

Por eso, esta serie de textos se llama COMO VOLVIENDO A EMPEZAR. Recogiendo lo mejor de la tradición del quehacer radiofónico popular, educativo y comunitario, y respondiendo a las necesidades expresadas por los equipos de tantas y tantas radios, coordinadoras nacionales y redes de producción que son y hacen posible este sueño latinoamericano, damos una vuelta más en este camino y les entregamos a las muchas y muchas personas enamoradas de la radio, materiales para acompañar su práctica cotidiana.

A contextos complejos, respuestas complejas... pero prácticas. Mejor dicho, prácticas complejas, no complicadas, que no es lo mismo. De la noticia a lo informativo en la radio, del sociodrama a lo dramático, de la radiorevista a lo educativo, de la técnica a la radio en la era digital. Y todo ello acompañado de una mirada del PPC (Proyecto Político Comunicativo) como enfoque para acompañar la propia práctica comunicativa radiofónica diaria y el acercamiento a un mundo creativo e inspirador: el de la experimentación sonora y las prácticas artísticas con sonido, la materia prima de nuestro quehacer.

Así han caminado las necesidades y las demandas: de lo simple a lo complejo. Así intentamos aportar en este camino. Así los dejamos, como volviendo a empezar.

Nelsy Lizarazo
Secretaria Ejecutiva
ALER

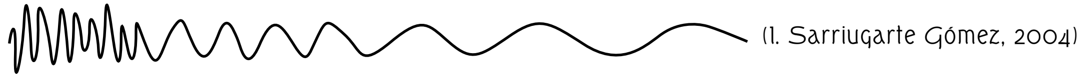


INTRODUCCIÓN

De manera predominante se atribuye la experimentación sonora al uso que dieron a las máquinas para trabajar el sonido los artistas provenientes de las vanguardias europeas y norteamericanas, de inicios y mediados del siglo XX: dadaístas, surrealistas, expresionistas y futuristas. No obstante, existe una cuestión nada menor: los procedimientos que los artistas de vanguardias desarrollaron a la hora de asumir como propia la producción lingüística, gráfica y sonora (en definitiva, simbólica) de Asia y África, que fue condición fundamental, sin la cual no habría sido posible el surgimiento de la experimentación sonora.

Para el crítico de arte Sarriugarte, figuras relevantes dentro de las vanguardias en "contacto" con el arte africano confeccionaron, a partir de estas culturas, sus líneas de trabajo artístico en el campo del arte y el sonido. Y en este sentido, él explica que:

Entre los numerosos ejemplos de esta fecundación encontramos a los dadaístas. Hugo Ball, que experimentó con la fonética de las lenguas "negras", y al poeta rumano, Tristan Tzara, que coleccionó esculturas africanas a comienzos de 1916, mientras que Marcel Janco hizo máscaras y trajes que tenían reminiscencias de prototipos africanos.


(I. Sarriugarte Gómez, 2004)

Ante esta evidencia, leamos uno de los poemas que Hugo Ball escribió en 1916, presentándolo como una poesía sonora de su autoría, pero que tiene profundas raíces, como lo establece Sarruigarte, en la fonética africana:

gadji beri bimba glandridi laula lonni cadorian
gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu
sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban gligla
wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinozerossola hopsamen
laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terallala blaulala loooo

Esta aparentemente novedosa forma de tratar el sonido, como lo hemos explicado, fue parte de un nuevo proceso de colonialismo que sigue aplicándose en nuestro tiempo, bajo la idea de ***yo en lugar del otro***. En el caso de estas vanguardias surrealistas, dadaístas, expresionistas, futuristas y minimalistas, lo que se produjo, además, es una denominación y a la vez una homogenización de las formas de creación simbólica africanas y asiáticas, calificándolas como arte primitivo[1].

En Latinoamérica se implementaron estos procedimientos como si de expresiones innovativas se tratasen; entonces, el surgimiento de estas prácticas emergen en el relato hegemónico del "subdesarrollo", de allí a la fecha contamos con un importante catálogo de experimentación sonora latinoamericana.

1 Ver más en *Estudios Sonoros desde la Región Andina* UIO-BOG, Estévez Trujillo, Mayra, Trama Quito-Ecuador; Bogotá-Colombia, 2008.

Uno de los pioneros es el músico electroacústico ecuatoriano Mesías Maiguashca, quien en 1969 realizó *Ayayayayay*, la primera pieza sonora hecha por un artista ecuatoriano, considerada actualmente como la obra clave para el desarrollo del radio arte y del arte sonoro. Es una pieza compuesta con la voz del entonces presidente del Ecuador, José María Velazco Ibarra, música popular, el Himno Nacional del Ecuador, voces de personas provenientes de la sierra ecuatoriana y sonidos elaborados acústicamente a modo de efectos sonoros.

Otro personaje relevante dentro de nuestra historia de experimentación sonora es la colombiana Jacqueline Nova, pionera en gestionar espacios de difusión en la Radio Nacional de Colombia, lo cual indica el interés de los experimentadores sonoros por la radio como una plataforma posible de difusión para sus trabajos. Esta artista, por ejemplo, en 1971 fue la creadora de *Asimetrías*, un programa radial para la difusión de experimentación sonora que se transmitía en esa emisora.

El caso de *Asimetrías* nos da pie para plantear que desde sus inicios la experimentación sonora en Latinoamérica ha tenido como escenario el mundo de la radio. Efectivamente, mucho ha dependido de la decisión y apertura de los medios radiales para estas prácticas, lo cual ha sido el resultado de mucho esfuerzo por las y los experimentadores sonoros.

Entre nuestras radios existe más de un ejemplo de la forma en cómo la radio ha sido uno de los espacios destacados para la exposición de estas prácticas, mencionadas como radio arte, arte sonoro, arte acústico, nombres que más allá de encasillar la posibilidad creativa que el trabajo con el sonido puede generar, para el caso de este texto son motivos para provocar de alguna manera –entre ustedes, lectoras y lectores– el acercamiento al sonido como una herramienta creativa para contar de otras maneras nuestras historias cotidianas.



EL SONIDO



¿Que todo suena?

Imaginemos que estamos en una ciudad desconocida para nosotros, sin el manejo habitual de calles y direcciones, menos aún del idioma del lugar. Intentamos buscar un rastro, una circunstancia que nos aproxime al sentido del lugar. Imaginémonos y dejémonos llevar por cada espacio de esta ciudad inexplorada.

De pronto nos es familiar el campanilleo de un móvil hecho con tubitos de metal que chocan entre sí al pasar el viento, el retumbo de un tren subterráneo, el jadeo de una chimenea industrial, el taconeo sobre las alcantarillas de metal, el deslizamiento de una patineta, el susurro de una canción de hip-hop, el abatir de una poma plástica al caer al suelo, el roce de unas escobas gigantes de un carro de basura sobre la calle, el pito de alerta de un policía de tránsito, el barullo del fundir del hierro, el ladrido de un perro enjaulado, el acelerar de un automóvil, el cascabeleo de un timbre de bicicleta, el revoloteo de unas banderas colgadas en lo alto de una cornisa, la sirena de una ambulancia, el rechinar de una puerta giratoria, el ¡clic clac! de las bombillas de un semáforo al cambiar, la vibración electrónica de unas luces fluorescentes, el rodar de unos patines, el estruendo de una excavadora, el aleteo de una banda de palomas, el estrujar de una funda plástica volando al viento, el pitar de las bocinas de los automóviles.

¡Todo esto en un solo instante! ¿Acaso no se trata de una escena compuesta por planos distinguibles en relación a nuestra posición frente a las distintas fuentes sonoras? Desde esta perspectiva, todo resulta una posibilidad potente para armar impresiones, escenas y secuencias sonoras. En palabras de Michel Chion:

> "Así es el mundo del sonido:
> "acusmático", sin visión, una faz distinta del mundo"[2].

De manera que la primera condición para componer una historia a través de sonidos es empezar a escuchar conscientemente, hasta el punto en el que el sonido desempeñe un papel prioritario.

La Escucha

Ray: Yo escucho como usted ve.
Puedo escuchar a ese colibrí que está en la ventana.

Dela: ¡Pues si yo no lo oigo!

Ray: Tiene que escuchar.

Dela cierra los ojos y dice: ¡Sííí!, ¡hum!

Ray: Oh, oh... ¿Ha oído eso?

Dela: ¿Qué?

Ray: Su corazón ha dado un vuelco.

Dela: Hummm...

"Ray", dirigida por Taylor Hackford

---

2 En términos formales, acusmática significa oír sin ver, y podría considerarse como una disciplina que permite interesarse por el sonido en sí mismo. Nuestra vida cotidiana está compuesta por más de una situación acusmática. Ver más en Chion Michel, *El Sonido*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona. 1999, pp. 24, 251.

Nuestro trabajo en la radio, de manera predominante, está basado en la fuerza del hablar y con ello nos referimos a la capacidad permanente que hemos ejercitado en el argumentar nuestro lugar y la relación que desde él establecemos con otros lugares, con otras personas, siempre bajo el esfuerzo de ampliar nuestra mirada.

Cuando realizamos una nota radiofónica, por ejemplo, nos ocupamos de indagar y poner en la mesa del debate la visión de cada uno de los sujetos involucrados. ¿Quién no se ha visto en la tentación de acompañar estas visiones con fondos musicales, bajo el propósito de reforzar los señalamientos más relevantes? Este ejercicio, sin lugar a dudas, es parte del diario vivir de nuestra producción radial, y día a día vamos adquiriendo mayor experticia en estas formas de realización radiofónica.

¿Pero qué sucedería si para comunicarnos nos pondrían la condición de no hacerlo con palabras? ¿Qué pasaría si un buen día nos levantáramos y por una extraña razón tuviésemos una corneta incorporada en nuestra boca, de la cual no podríamos desprendernos? ¿Acaso no sería insólito? ¿Se imaginan qué podríamos hacer? Quizá, casi que de manera obligada tendríamos que ponernos en la situación consciente de escuchar y, una vez habiendo interiorizado la escucha, oír tanto el arsenal de sonidos que se producen desde el interior de cada uno de nuestros cuerpos, como los que se reproducen en relación a nosotros y los que están afuera, lejos de nuestra intervención, ejecutándose y variando permanentemente.

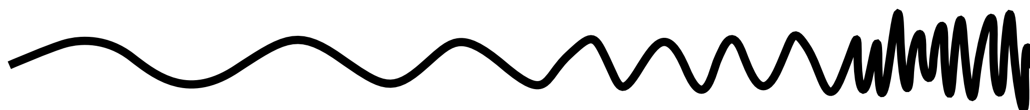
El afroamericano ***Ray Charles***, músico, pianista y cantante, pionero de la introducción del góspel, el *country* y el jazz en la música de los Estados Unidos, nacido en una ciudad pobre de Georgia, a la edad de siete años fue testigo de un trágico accidente que condujo a la muerte a su hermano menor; al poco tiempo quedo ciego.

Fue en ese momento de su vida en el que la madre de Ray, una mujer que trabajaba como aparcera, creó las condiciones para que este genio musical desarrollara su talento a través de la memoria y la escucha consciente, dos herramientas fundamentales que le servirían para enfrentar las circunstancias de segregación racial y exclusión, a más de permitirle experimentar la música.

Si en este mismo momento, por cualquier circunstancia, nos viéramos avocados o avocadas a redefinir nuestra existencia solo a partir de lo auditivo, sin lugar a dudas accederíamos a un mundo antes inexplorado y llegaríamos por cualquier camino a una extraña conclusión: ***todos los sonidos que nos rodean, hablan.***

La era de la reproductibilidad tecnológica

> "Este instrumento sin lengua ni dientes imita los tonos que usted emite, habla con su misma voz, pronuncia sus mismas palabras y, siglos después de que usted se haya convertido en polvo, será capaz de reproducir cada pensamiento ocioso, cada tierna fantasía, cada vana palabra que usted haya decidido susurrar ante el delgado diafragma metálico."
>
> Nota de prensa redactada por Edison para presentar el fonógrafo.
>
> El 19 de febrero de 1878 en "La máquina parlante"



Lejos de la pretensión dominante que idealiza a la tecnología como una herramienta que opera por sí misma hasta el punto de presentarla como un campo transparente, es decir, inocente y libre de intensiones, debemos considerar lo favorable que ha sido para nuestras emisoras el uso que damos a las tecnologías a la hora de exponer nuestras agendas desde nuestros proyectos políticos comunicativos.

En su ensayo *La obra de arte en la era de reproductibilidad técnica*, Walter Benjamín ya había imaginado que esta forma de cercanía daría como resultado cambios en la industria de lo "bello" y transformaría la noción de la inventiva y del mismo concepto del arte.

La reproductibilidad técnica es algo nuevo que se impuso en la historia, lo cual supuso un cambio de paradigma sobre el tiempo y el espacio creativo, dando como resultado la instantaneidad de imágenes y sonidos que se vuelven cotidianos, cuyo manejo y producción efectivamente deja de ser un asunto de especialistas, depreciándose así los conceptos de originalidad, autenticidad y autoría, lo cual tambalea la noción ilustrada del arte (originalidad) y del artista (autor).

En tal sentido, el uso social de los medios es una de las condiciones de introducción de ideas y prácticas nuevas y, precisamente, esta condición es la que ha dado forma a las prácticas experimentales con sonido, que en muchos casos se torna una experiencia difícil de ser definida, en este sentido y en diálogo con el artista sonoro de origen mejicano Manuel Rocha Iturbide, se podría decir que:

"Toda manifestación del arte que utiliza el sonido como principal vehículo de expresión puede decirse que está relacionada con el arte sonoro. Sin embargo, la expresión más abstracta dentro del campo del arte es probablemente la obra sonora que no se vale de ningún elemento visual para su representación. Es así como desde la aparición del fonógrafo, de la radio, y de otros medios tecnológicos de reproducción sonora, han existido artistas que se han interesado en crear obras de arte puramente auditivas (Rocha, 2004)"[3].

La radio, por su tecnología, es uno de los espacios predilectos para los experimentadores sonoros que encuentran en ella un lugar de mediación pública entre el sonido y los escuchas, resultado de ello es que este tipo de prácticas se han ido incorporando de a poco en el movimiento social de las radios comunitarias, alternativas, populares, públicas, universitarias y ciudadanas. Y es allí, en este movimiento, en donde ha encontrado su sentido político, frente y en contra a la homogenización de los relatos radiofónicos provenientes de las cadenas comerciales de radio, que se exponen como únicas formas narrativas.

De otro modo, la participación e intervención conjunta de los escuchas en los espacios públicos de nuestras emisoras rompen las fronteras entre las artes y reducen el control autoral, otrora única forma de autorepresentación: el artista.

Es el caso del proyecto TRANSMISIONES del Consorcio Pasquino, un proyecto que se interesa por entender lo sonoro desde los registros provenientes de los circuitos de comunicación masiva, popular y alternativa de la zona centro de Colombia (Boyacá, Cundinamarca y Bogotá D.C.). Evaluado en palabras de los miembros del consorcio (Fernando Escobar, María Clara Bernal y Juan Andrés Gaitán), TRANSMISIONES es la articulación de los siguientes objetivos:

> Esta iniciativa titulada TRANSMISIONES ha considerado como objetivos centrales, en primer lugar, un diálogo crítico con el modelo visual establecido para las prácticas artísticas en el país, con el fin de animar discusiones necesarias dentro del campo de la cultura local y también con la intención de abrir otros espacios y posibilidades de difusión y circulación

3 Músico mexicano, sus obras se exponen en Ex Teresa Arte Actual, centro destinado al arte especializado en tendencias, lenguaje y soportes contemporáneos. Ex Teresa Arte Actual propone un ambicioso programa educativo en el que se ha contado con el apoyo de importantes artistas, curadores y críticos como Gabriel Orozco, Okwui Enwezor y Richard Martel, por citar algunos. Cabe destacar que todos los objetivos de Ex Teresa Arte Actual se cumplen sin costo para los interesados, lo que hace que la participación de las personas atraídas por las nuevas tendencias de las expresiones visuales de nuestra época sea vital para el buen funcionamiento de este importante centro.

para la producción cultural actual. En segundo lugar, se espera explorar una diversidad de espacios culturales que en conjunto forman una importante base social (impresos y radio), indagando en otros usos sociales de la producción artística y en la multiplicidad de usos culturales de algunos medios de la comunicación masiva. Con esto queremos evidenciar, por ejemplo, las condiciones académicas, socioeconómicas, políticas y de género, desde donde se produce y se piensa el arte, o cómo los mismos medios de circulación propuestos por esta iniciativa propondrán a los participantes y receptores distintas aproximaciones, usos y articulaciones de lo artístico con las variadas esferas de la vida social de la zona. Es importante anotar que estos medios lo que posibilitan, en realidad, es un diálogo entre diferentes lugares y preocupaciones que no necesariamente se sitúan en el campo del arte (Pasquino, 2007).

Uno de los intereses mayores del proyecto TRANSMISIONES consistió en indagar sobre los usos culturales de los medios radiofónicos, por tanto, uno de los medios de circulación de este proceso fueron las ondas radiales y con ellas las radios comunitarias y campesinas, de allí que se generó la construcción de una emisora portátil de radio (La Multi T_K).

Dentro de la agenda de TRANSMISIONES, se llevó a cabo en Radio Sutatenza un proceso de elaboración de contenidos sonoros con la comunidad de Sutatenza, bajo el supuesto de que la participación colectiva provocara un cambio en la forma de escuchar. Otro de los ejes centrales de este proyecto fue la participación de prácticas experimentales colectivas e individuales, mediante la participación de artistas sonoros y visuales[4].

En este contexto, se presentó el proyecto sonoro de Mauricio Bejarano titulado *Una postal sonora, Colombia-España*. Para Bejarano, esta postal sonora es una mezcla de imágenes sonoras intrincadas entre España y Colombia, entre Madrid y Bogotá. Señales sonoras: campanas, sirenas, voces, murmureo y murmullos; el metro madrileño y el tren anacrónico y nostálgico que cruza Bogotá, el Parque de El Retiro y el Parque Simón Bolívar, los mercados de El Rastro y el pasaje La Macarena; músicas urbanas, gaitas gallegas y papayeras costeñas; el mar que nos conecta, el océano Atlántico en la Guajira y en Cádiz y el viaje hacia Europa; la fuente de agua en Plaza Colón y los aguaceros y truenos andinos en Bogotá, aguas urbanas y aguas faunas; cencerros de ovejas atravesando Madrid

---

4 Humberto Junca, Héctor Herrera, Manuel Romero, Eduardo Martínez, Pedro Manrique Figueroa, Piedad Bonet, Fernando Uhia, Margarita García, Mauricio Bejarano, Alejandro Araque, Juan Reyes, Carlos Bonil, Esteban García, Juan David Obando, Beatriz González, Giovanni Vargas, Gabriel Sierra, Jaime Iregui, Francois Bucher, Gabriel Zea, Camilo Martínez y el Centro Experimental Oído Salvaje.

y conjunción de música para voz y órgano régale[5] tocada en la estación de metro de El Retiro con faunas amazónicas, cigarras, chicharras, ranas, loros, micos y canto de aves.

De otro modo, Bejarano subraya que la *Postal Densa n°2* es un paisaje sonoro híbrido, imbricado e instalado en el escenario radial, liberado de su geografía y hechos causales. Escucha acusmática y radiofónica de imágenes culturales sonoras, de geofonías comunes. Esta pieza fonográfica y radiofónica evoca las reflexiones sobre la radio del poeta futurista Tomasso Marinetti, y es un breve homenaje al *Drama de las Distancias*.

Este proyecto fue transmitido por las emisoras Santa Barbara Stereo 106.6 FM (Garagoa-Boyacá); UPTC Radio 104.1 FM (Tunja-Boyacá); Ubalá Stereo 107.8 FM (Ubalá-Cundinamarca); Emisora Kennedy 1430 AM (Bogotá D.C.). En las emisoras de internet: www.bazucobazuco.com y www.chiguiro.org (community radio/public broadcast). El lanzamiento de este proyecto se realizó a través de la Radio Universidad Nacional 98.5 FM, en el programa *La hora de la resistencia*.

Otro ejemplo portentoso de que la radio ha sido y sigue siendo una plataforma para la experimentación sonora es la Bienal Internacional de Radio, realizada hasta ahora siempre en la ciudad de México D. F. Uno de los propósitos de la gestora de este proceso, la doctora Lidea Camacho, fue introducir desde sus inicios la categoría *radioarte*, iniciativa que hasta la fecha sigue motivando la participación de experimentadores sonoros de todo el continente.

Mario Mota Martínez, programador musical de Radio Educación, experimentador sonoro y miembro del Laboratorio de Experimentación Artística Sonora de México, comenta al respecto:

> "En 1996 apareció la convocatoria para participar en la Primera Bienal Latinoamericana de Radio. El radioarte aparecía como una de las categorías del concurso. Ahora podíamos llamar a los intentos para usar la radio de un modo diverso: radioarte. Antes, a algunas experiencias sonoras alternas hubo quien las llamó, en la propia Radio Educación, música del demonio. Tuvieron que pasar algunas bienales –admítase por favor esta categoría para medir el devenir del tiempo, al menos el radiofónico– para que el arte radiofónico quedara establecido en México como una posibilidad novedosa de hacer radio[6]".

---

5 El regalé es un órgano portátil que, gracias a su tamaño, incluso se utilizó para las procesiones. Tiene similares características que los grandes órganos construidos para las iglesias, pero es más versátil en su movilidad. Ver más recursos.cnice.mec.es/musica/temas/documentos/imp_renac_instrumentos.pdf -

6 Ver más en una *Década de irradiar nuevas ideas: La Historia de La Bienal de Radio*, Camacho, Lidia 1996-2006, primera edición, México, 2006.

En el 2007, la Asociación Mundial de Radios Comunitarias, AMARC, lanza *60 SESENTA*, un álbum de dos CD con 30 piezas de experimentación sonora, este proyecto tuvo como idea central celebrar los 60 años de la primera transmisión de una emisora comunitaria en América Latina: Radio Sutatenza. El detenimiento en citar estos tres casos tiene el objeto de ejemplificar la vigorosa vida con la que cuentan las prácticas experimentales en nuestras radios, lo cual ha implicado una obligada renovación de los lenguajes sonoros y un descentramiento de la rigidez de los formatos radiales.

Ahora bien...

Vamos a organizarnos en grupos de cuatro y vamos a hacer un recorrido en silencio por los lugares que usualmente transitamos; cada participante tiene el derecho a elegir un lugar, de manera que haremos cuatro recorridos, intercambiando las funciones. Llevaremos una venda, una grabadora, un par de piedras, una campanilla, un pito y una cacerola.

Así, cada participante utilizará un objeto.

El participante A se venda los ojos.

El B prepara la grabadora para registrar el recorrido desde su perspectiva, que será la perspectiva del participante A.

El C toma la campanilla, el pito, la cacerola o el par de piedras. Estos objetos no pueden volver a ser utilizados cuando cambien de roles. Serán tocados cada vez que quien lleve la venda entre en una situación de peligro y deba cambiar de dirección. Así, tres toques seguidos anuncian peligro y uno cambio de dirección: tin, tin, tin: peligro... tin: cambio de dirección.

El D será el encargado de cuidar al A, quien provisionalmente lleva la venda sobre sus ojos, y de medir el tiempo; el ejercicio dura 15 minutos.

Dos condiciones básicas:

a. Mantenernos en total silencio mientras exploramos.

b. Rotar las funciones.

Una vez terminada esta actividad, nos reunimos y platicamos sobre las formas de percibir esta experiencia desde cada uno de los roles que asumimos, lo importante es contar cómo se exploró el lugar desde la percepción sonora. A continuación confrontamos el diálogo con el registro, tomando en consideración tres categorías:

- ▲ Sonidos estacionarios o los que siempre acompañaron el trayecto.
- ▲ Sonidos en movimiento o los que tendían a aparecer momentáneamente en relación a nosotros.
- ▲ Sonidos provocados o serie de sonidos que nosotros generamos durante el trayecto.

Con este listado volvemos a describir la experiencia sonora, pero tomando en consideración los materiales grabados, pues con ellos hacemos un trabajo de edición y montaje del recorrido, intentando destacar los sonidos que más nos impactaron, para lo cual, si es necesario, podemos repetirlos una y otra vez.



¿EXPERIMENTAR DICE?



Entradas de lo acústico/experimental

Existen un sinfín de formas y posibilidades de trabajar experimentalmente con el sonido, son las y los sujetos de estas prácticas quienes definen y redefinen las condiciones de producción creativa. En otras palabras y, desde esta perspectiva, la experimentación sonora no es un todo establecido que cuenta con reglas autónomas separadas de las condiciones de la realidad de las personas que la hacen. Las formas de experimentación sonora se definen y redefinen permanentemente por la posición de las y los que llevan a cabo esas prácticas y, efectivamente, están atravesadas por las dinámicas sociales que las han ido cargando de valor, por lo que el sonido es un campo muy amplio, que tiene componentes divergentes entre sí.

De manera que hay quienes deciden tomar una ciudad como fuente de construcción para un paisaje sonoro. Entonces eligen una esquina de la ciudad y graban los distintos planos del tráfico, la gente pasando, las conversaciones, las ofertas de los vendedores ambulantes, y lo hacen, por supuesto, recurriendo a las tecnologías que capturan el sonido.

Hay otros que deciden reciclar cuantos sonidos producidos existen: noticieros, sonidos electrónicos bajados de internet, restos sonoros de películas antiguas, programas de radio, la ejecución de aparatos domésticos: licuadoras, secadoras, aspiradoras, crash de un disco de acetato, el fritar del aceite, el correr del agua en un grifo, en fin…

Luego, utilizan todos estos registros en un despliegue no menor a 15 canales en funcionamiento simultáneo, volviendo felices a los ingenieros de sonido, quienes en muy pocas ocasiones tiene la oportunidad de usar en su totalidad los programas de edición para radio.

El compositor colombiano Ricardo Arias, por ejemplo, tiene un instrumento que se llama batería global, el nombre de este instrumento no es gratuito, se llama así porque es la suma de un sinnúmero de globos de distintos materiales. Lo cual, efectivamente, genera una variedad de timbres al contacto con una punta de una pluma o de la yema de uno de sus dedos, los timbres generados por esta acción de manera continua son registrados por un par de micrófonos y un grabador.

A propósito de la batería global de Ricardo Arias

Les invitó a buscar y registrar con un micrófono externo y un grabador, texturas sonoras. Probemos con papeles de distintos grosores: reciclado, bond, periódico, celofán, cartón, seda. Si pudiésemos entrar con ellos a la cabina de grabación de nuestra radio, mucho mejor. Allí trabajemos con al menos dos micrófonos situados en dirección a los papeles con los que vamos a ensayar en la búsqueda de texturas sonoras, no olvidemos que son estos papeles nuestra fuente de sonido.

Por ejemplo, estrujemos lentamente el papel con las yemas de nuestros dedos, probemos con cada uno de ellos, una vez que terminemos con este trabajo, imitemos con nuestra voz el sonido que produjo el papel al contacto con las manos. Quizás vayan saliendo sonidos como este: **mmmmmmmhhhhhhh, rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr, shhhhhhhhhhhhhhhhhhhh, griiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii, grash, grash, grash.**

Pero avancemos un poco más. Qué tal si colgamos en algún lugar un par de cacerolas con las que habitualmente cocinamos, dejémoslas chocar entre sí, probablemente al contacto suenen algo así como: **llllaaaaaaaakkkkkkkkkkkkkk, clac, plasssssssssh, traaaaaaaaaassssssssssssssssssssskkkkk.**

Ahora leamos una carta, la más bonita que nunca jamás hayamos leído. ¿Tienen una entre manos? Yo tengo esta, se trata de una carta escrita por la pintora mexicana Frida Kahlo, a quien fuera su esposo, el pintor -también mexicano- Diego Rivera, y dice:

Nada comparable a tus manos ni nada igual al oro verde de tus ojos.
Mi cuerpo se llena de ti por días y días.
Eres el espejo de la noche. La luz violeta del relámpago.

La humedad de la tierra.
El hueco de tus axilas es mi refugio.
Toda mi alegría es sentir brotar la vida de tu fuente, flor que la mía guarda para llenar todos los caminos de mis nervios que son los tuyos.

Nosotros leeremos esta carta de diferentes maneras: siempre con los micrófonos en dirección a nuestras bocas. Pero, qué tal si antes de leer, experimentamos con la posición de nuestros cuerpos; por ejemplo, podemos llenar una tina con cubitos de hielo, descalzar nuestros pies y sumergirlos en la tina, sin duda la sensación será escalofriante, pero las formas posibles de actuación a la hora de leer podrán sorprendernos.

Como pueden suponer, este proceso es mucho mejor hacerlo en grupo, así podemos tener más ideas para explorar, por ejemplo, esto podría posibilitarnos hacer otro tipo de búsquedas mientras leemos, así nos podemos cargar unos a otros engarzando nuestros brazos de espaldas y cargando a uno de nuestras compañeras o compañeros mientras leemos. Estos dos ejemplos nos pueden disparar muchas formas de actuar un texto en búsqueda de nuevas texturas en nuestras voces.

Finalmente, todo lo que hemos producido en sonidos debemos registrarlo en nuestros computadores. Así mezclamos indistintamente la textura sonora del papel, la de nuestra voz, los sonidos de las cacerolas y la lectura de la carta en diferentes tonos. Intentemos establecer un orden propio, el que queramos y necesitemos.

Para quienes nunca antes hicieron algo así, bienvenidos, tienen su primera pieza de experimentación sonora, con un conjunto de interesantes imágenes sonoras, lo cual significará, si lo hacen de la mejor manera, que podrán ofrecer a sus audiencias nuevas sonoridades que seguramente provocarán y generaran sensaciones y representaciones nuevas mediante el sonido. No olvidemos que el sonido es vibración y es allí en donde radica su impacto, su poder de conmoción y vibra, porque genera algún movimiento en nuestra experiencia sensorial. emociones, recuerdos, ideas.

Experimentación + vocal



"A mí me parece que las palabras escritas
pierden el valor que la boca les ha dado"
(Tralamán)

"Las cosas escritas se pierden,
la palabra escuchada queda para siempre"
(Kinchuala)

Generalmente, nuestra voz se produce cuando el aire de nuestros pulmones provoca la vibración de las cuerdas vocales. Quienes utilizan su voz como un instrumento de trabajo, saben que el cuerpo es una gran caja de resonancia; y la voz, la suma del tono, la intensidad, el timbre y la duración. El uso de una adecuada respiración posibilita la confluencia de estas cualidades de manera armoniosa.

En la experimentación sonora existen formas no convencionales de usar el recurso del sonido como un elemento expresivo, incluso hay quienes utilizan su voz como si su garganta fuese un trapecio, a este método se lo denomina acrobacia de voz y consiste en usar la palabra y el canto en un desorden continuo de acentos, a modo de juegos vocales. Es decir, cantando, pronunciando o deletreando caóticamente las vocales.

Muchos caminos me condujeron al sonido, uno de ellos fue el ejercicio permanente, es decir, la firme disciplina que adquirí en mis primeros años de vida profesional, cuando mis intereses creativos tenían que ver con el cine y el video. Primeros momentos estos de cara y cerca de la producción simbólica en los que me fueron encargados el oficio de asistente de fotografía y la toma de sonido, por lo que parte de mi formación inicial fue la toma de sonido directo, cuando aún no tenía ni la

más remota idea de esclarecer mi relación con el sonido. Lo consideraba como un elemento aleatorio a la imagen, concepción errada que poco a poco fui reformulándola.

Así, en cada proceso de filmación realizaba tomas sonoras de los lugares recorridos, lo cual significaba descubrirlos por los mapas sonoros que iba registrando con el micrófono y monitoreaba con los audífonos, y entender que el lugar del sonido, desde la perspectiva del registro, es el lugar de la fuente sonora.

Uno de los momentos que quedaron en mi memoria sonora se suscitó en una filmación sobre un documental, en este pretendíamos hacer una diferenciación entre las prácticas de explotación del bosque y las formas en que históricamente el bosque era el sustento de la nacionalidad shuar que comparte la Amazonía ecuatoriana con cofanes, sionas, secoyas, ashuar y quichuas.

En una de las secuencias, lo recuerdo bien, queríamos narrar a través de imágenes la cosmovisión shuar en relación al bosque, contábamos con el apoyo de la comunidad. Uno de sus dirigentes, Hernán Warush, nos condujo por la espesura del bosque mientras que con su voz iba imitando los sonidos de los animales de la zona; cada vez que él emitía un: "uhuhuhuhuhuhuhuh", de algún lugar de los altos árboles le respondían: "uhuhuhuhuhuhuhuh". En esa ocasión contamos con una sinfonía vocal de sonidos, por mí jamás antes escuchada. Pero muy familiar para quienes forman parte de las radios indígenas y campesinas, cuya agenda de trabajo es parte del movimiento de radios comunitarias, alternativas, ciudadanas y populares.

Este ejercicio es posible solamente cuando hemos desarrollado un completo conocimiento sonoro de nuestro entorno, tal y como Hernán Warush lo tiene del suyo, de allí que podríamos articular más de una sinfonía en tanto ejercitásemos el desciframiento de nuestros mapas sonoros con nuestras voces.

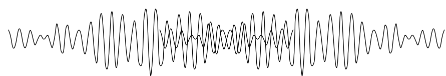
Me veo tentada a establecer un ejercicio nada nuevo y muy usual en la experimentación sonora.

Qué tal si trabajamos un poco y tentativamente con la voz. La idea inicial consiste en establecer un mapa sonoro que nos sirva para interpretar a partir de una palabra y sus multivocalidades. El artista sonoro canadiense Murray Schafer, a la hora de establecer ejercicios vocales, sugiere empezar

con la palabra *agua*, por las características que esta palabra presta a la hora de la invención verbal[7].

Nosotros probemos con la palabra *aire*, al menos en dos de sus posibilidades.

brisa	aire
bzzzzzzzzzzzzzzzzzz	fluflufluflufluphhhhs
fuuuup fuuuup fuuuup	pluf pluf
shssssssssssssssssuuuuuu	plop plop plop
bibibbbib bbibbbibb	bluuuuuf bluuuuf
juuuuuuuff uuuuuufffffffffffp	shuisu shuis shuis
fluuuuuuuuuuth	juhuuhjuhhujuuu
pishhhhhhhhhhhhsiiii	flaffffffth flaffth



Luego de establecido este listado de formas sonoras, sigamos los consejos de Schafer, vocalicemos una a una las palabras con las que representamos verbalmente y sonoramente el aire y pronunciémoslas según el estado de ánimo que suscitan. Repitamos las veces que sean necesarias. Lleguemos hasta el perfeccionamiento y habilidad de pronunciar estas formas. Ahora sí tenemos nuestra propia pieza sonora de experimentación vocal. Ustedes pueden ensayar con cuantos elementos o situaciones sonoras puedan encontrar.

7 Ver más en *Hacia una educación sonora*, Schafer Murray.

Exploremos esta otra posibilidad

Interpretemos con sonidos vocales un texto como si en lengua extraña leyésemos. ¿Que cómo lo hacemos? A modo de provocación les propongo este texto del escritor Edward Lear:

Había una vez una joven en Troya
a la que enormes moscas molestaban;
eliminó algunas con un abanico,
mientras que a otras las ahogó en una fuente,
y a otras, por fin, llévéselas consigo.

En cierta ocasión, dos de mis alumnos de experimentación sonora, en la carrera de teatro, propusieron ante el auditorio una forma de interpretación de este texto ejecutando, adicionalmente, una serie de movimientos corporales mientras exploraban con la voz. Para ello usaron cinco micrófonos en sus respectivos trípodes, el primero a la altura de la boca; el segundo, a medio cuerpo; el tercero, a nivel de las rodillas; el cuarto, al ras del piso; y el quinto y último, colgado en el centro de la tramoya, con un registro en cinco canales.

Voz uno: Tarash tarash ta, faran ta fash, fi firi fooo,
bzzzz, pisssssssssss, pissss pirrrrrrrrrrr

Voz dos: grrrrrraaaaa trivan wooaaa sllll sllll kloappliplapla

Voz uno: plashhp plashhp is is is ffffff fluuu uuu bzzzzi so glup so glup pishh

Voz dos: sssllslls pop uuuluuluul slllslllll pbluplup

Voz uno: icc bzzz uffphs zippp glum

Voz dos. sslls glam glam taphs taphs pammmk



Las palabras aisladas de su contexto lingüístico devienen en una suerte de detalle específico de la sonoridad: la onomatopeya, en definitiva, un nuevo conjunto de sentidos, desde el cual la voz deja de ser concebida como un componente central, resituándose como un recurso aleatorio del sonido.

El silencio

Es uno de los elementos más importantes de la experimentación sonora, precisamente por el peso dramático que puede ocasionar en una composición como por sus características de puntuación. El silencio opera como un parpadeo, un respiro, un momento de sustracción, a contrapelo de la intensidad sonora.

Es de tal interés para quienes trabajan con el sonido que existen prácticas sonoras cuya exploración se basa en el silencio, en otros términos, hay quienes utilizan intervalos de sonido entre uno y otro fragmento largo de silencio, lo cual parecería complicado y maratónico de sostener, dado que el silencio total difícilmente se sostiene.

Siempre hay algo allí abajo, no es gratuito que se piense que EL SILENCIO ES DIFÍCIL DE ESCUCHAR)))))) o se diga que EL SILENCIO ES UN SONIDO QUE NO HABLA))))))

En todo caso, el silencio es un asunto metodológico del sonido y nosotros podemos pensarlo como un hilo conductor que continua o discontinuamente articula un momento con otro, y otro, y otro, y otro.

SILENCIO)))) SONIDO)))) SILENCIO)))) SONIDO))) = CIRCULACIÓN SONORA

Composición - descomposición – composición

En la mayoría de ocasiones, un proceso de experimentación sonora para radio consiste en la organización deliberadamente caótica de los elementos sonoros. Sin embargo, detrás del aparente caos circula una premisa, una idea central que se explora de diversas maneras, en función de la cual se organizan los materiales sonoros que casi siempre se cuentan simultáneamente; por ello, una condición de este tipo de proyectos es trabajar el sonido en multitrack.

Aunque este tipo de metodología puede ser entendida como un proceso desordenado, no deja de ser una composición orgánica que genera múltiples interpretaciones. Los integrantes del colectivo de artistas visuales, PF (Pequeña Familia/Putas Feas/Perros Furiosos), quienes trabajaron en el espacio radiofónico en la década de los noventa. Entre sus proyectos, una de sus exploraciones sonoras reconocen que las tecnologías de la radio les permitían trabajar en cinco canales al mismo tiempo. Un ejemplo clásico para ellos era el siguiente:

"Hay un anécdota que siempre contamos porque en algunos programas teníamos retroalimentación de la gente, que explica un poco cómo era el sistema o la manera en la que operábamos a la hora de experimentar. En esa ocasión, el programa general era sobre la muerte, en un canal sonaba un huevo friéndose, la imagen del huevo como un símbolo del principio y del final; en otro canal alguien leía un texto sobre el ave Fénix que resurge de sus cenizas; en el siguiente canal, unas muchachas cuyas voces replicaban el juego con los dedos de la mano: este compró un huevito, este lo pelo, este le hecho la sal, este lo cocinó, y este pícaro gordo se lo comió.

Se trataba de un juego infantil, más textos míticos y el sonido del huevo, de pronto no tiene sentido, pero todo lo explorado hablaba del huevo, en el sentido simbólico: el principio y el final. Cada canal ofrecía las piezas de un rompecabezas al que cada oyente le daba nuevos sentidos. En esa ocasión llamó una oyente y dijo: "¡Tan chévere! Me acordé de la receta de tortilla española que se me había olvidado".

Ella reunió todos esos elementos y esa reunión le generó un recuerdo, al parecer, lo que podría ser una teoría de la imagen era lo fundamental allí dentro del programa[8]".



Efectivamente, este tipo de exploraciones producen imágenes sonoras que incluso cambian percepciones y rehabilitan conceptos sobre las cosas. Mucho de esta posibilidad de exploración tiene que ver con la utilización de planos sonoros, el silencio, la temporalidad, el ritmo, el sentido de sorpresa y de espacialidad que queramos producir con el sonido, todo lo cual es parte del proceso de montaje.[9]

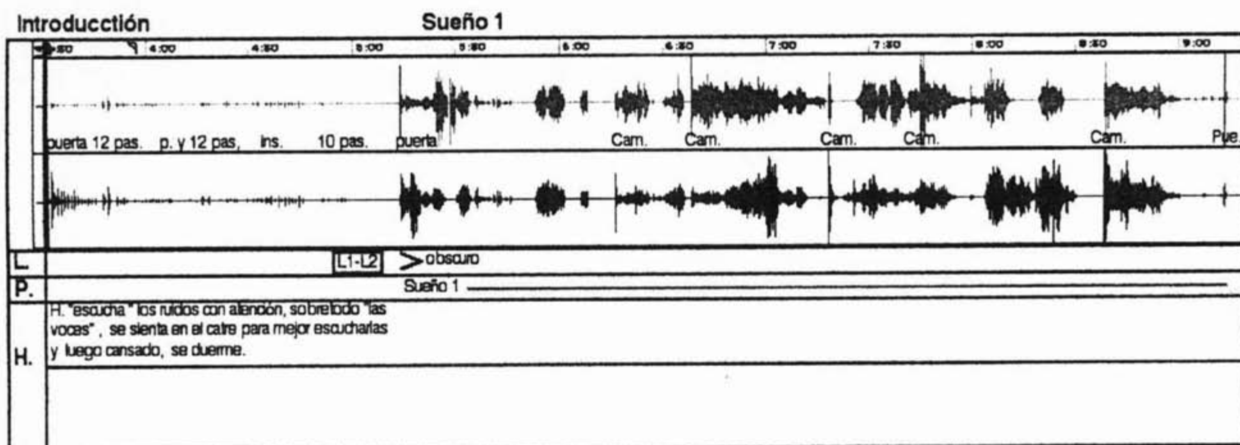
El montaje en la experimentación sonora resuelve muchas de sus situaciones en el trabajo previo que se lleva a cabo dentro del guión, en este caso se pone en juego una perspectiva visual que la vuelve en sí misma una posibilidad de ser interpretada. ¡Veamos algunos ejemplos!

---

8 Síntesis de un diálogo mantenido con los integrantes del PF, en el 2005.

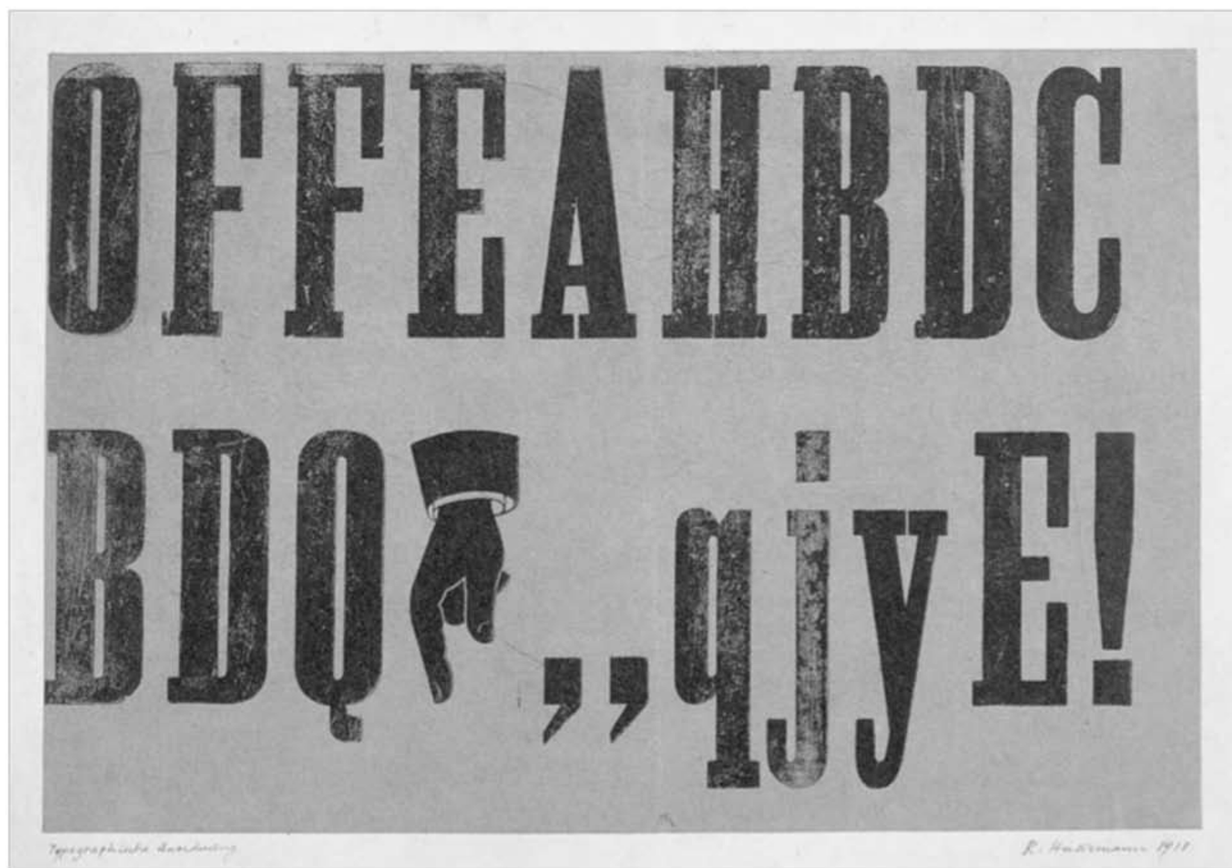
9 Una técnica atractiva en el montaje sonoro heredada del cine experimental, a mi juicio ha sido lo que Sergio M. Eisenstein denominó como el montaje de los "izquierdistas" quienes, según el autor, barajaban fragmentos de película descubriendo una cualidad que les dejó estupefactos por largo tiempo: dos trozos cualesquiera de película empalmados crean inevitablemente una nueva representación, surgida de esta representación como una cualidad nueva. Esta misma fórmula es usual entre algunos de nosotros los experimentadores sonoros, al mezclar una serie de fragmentos sonoros de diferente procedencia que producen una nueva posibilidad. Ver más en *Reflexiones de un Cineasta*, Sergio M. Eisenstein, Palabra en el tiempo 63, Editorial Lumen, Segunda edición, Barcelona, 1990.





10

10 Guión Sonoro, técnico, literario y digital de la obra *La Celda*, del artista ecuatoriano Mesías Maiguashca. Archivo personal del autor.



11

11 Raoul Hausmann, OFFEAH, (optophonetic poem), 1918, print, 32.8 x 47.8cm, Berlinische Galerie, Berlin. © Estate of Raoul Hausmann/ADAGP (Paris)/SODRAC (Montreal) 2005.

O(I)O(I)O

(OI)   (OI)

(O)

(O O O O O)

(   )

(   )OO

((O)   (O))

I I O O I I

O O O O O O I

O O O O O O O I [12]

I O O O O O O

12 Jarl Hammarberg, 1983.

—

◡ ◡

— — —

◡ ◡ ◡ ◡

— — —

◡ ◡ ◡ ◡

— — —

◡ ◡ ◡ ◡

— — —

◡ ◡ ◡ ◡

— — —

◡ ◡

—



13 Poema sonoro de Kristian Morgenster, titulado *Fisches Nachtgesang,* 1905. Para el experimentador sonoro estadounidense Dick Higgins, las obras escritas en un lenguaje artificial o inexistente conforman la primera clase de poemas sonoros modernos, este tipo de trabajos también pueden ser parte de la poesía visual. Ver más en *Homo Sonorus, Una antología Internacional de Poesía Sonora*, editor y curador Dimitry Bulatov, primera edición en español, colección Teoría y práctica del Arte / Ríos y Raíces: 2004, D.R., Radio Educación, México, D.F.



ESTUDIOS SONOROS



Los Estudios Sonoros desde la perspectiva de los Estudios Culturales son una forma de epistemología emergente, un campo en permanente construcción, una posibilidad de indagar sobre las articulaciones e intervenciones del sonido desde las prácticas culturales. Por lo que es un campo desde el cual se pueden revisar los conflictos que dan forma a las sonoridades, así como a las construcciones culturales que determinan los usos sociales de lo que escuchamos.

En este sentido, los Estudios Sonoros buscan desafiar el disciplinamiento de las prácticas sonoras, es decir, el cómo se las nombra mediante categorías: radio arte, arte sonoro, música experimental, paisaje sonoro, poesía sonora, entre otras[14], con el fin de avanzar e indagar, permanentemente, sobre los lugares de estas prácticas y los sujetos que las ejecutan.

De allí que se conciba al sonido como un lugar epistemológico, es decir, de conocimiento. Más aún, desde los Estudios Sonoros, lo sonoro se establece como una construcción cultural, con lo cual se descartan y superan formulaciones que sitúan y enmarcan al sonido como materia, elemento, sustancia o fenómeno.

Todo lo contrario, se trata de un campo interdisciplinario en donde confluyen diversas prácticas artísticas y expresiones culturales y sociales que emergen de manera con-

---

14 Por cierto, formas heredadas de la concepción moderna del Arte. En el caso particular de Los Estudios Sonoros interesa hablar de producción simbólica sonora.

tradictoria y discontinua, y que no está por fuera de las tensiones sociales, políticas, económicas y culturales.

Los Estudios Sonoros se alimentan de postulados teóricos y conceptuales, de proyectos provenientes de los Estudios Culturales Latinoamericanos, como el proyecto epistémico Modernidad-Colonialidad; los Estudios Postcoloniales y los Estudios de la Subalternidad, dando como resultado un modelo interpretativo que contribuye a la agenciabilidad política de las prácticas artísticas con sonido, así como a la desnaturalización del sonido como un "fenómeno físico y estético" inocente, para avanzar sobre temas relacionados con geopolíticas de conocimiento que se articulan sobre la base del uso social del sonido, que desestabilizan los regímenes de representación, poder y conocimiento que operan como dispositivos de control y disciplinamiento a nombre del arte.

Por lo que este campo se inscribe dentro de las lógicas que en palabras de Arturo Escobar consideran seriamente la fuerza epistemológica de las historias de locales y de pensar teoría desde la praxis política (A. Escobar, 2002: 61). [15]

Geopolíticas sonoras

¿Qué significa pensar geopolíticamente el sonido? ¿A qué disyuntivas nos enfrentamos a la hora de establecer formas de representación sonora? ¿Cuáles son los mecanismos de gestión y producción que deberíamos tomar en cuenta a la hora de realizar un proyecto sonoro?

Pensar la producción simbólica sonora –o lo que hasta aquí hemos denominado experimentación sonora–, sus formas de circulación y usos sociales implica que lo sonoro es un lugar epistemológico, es decir, un lugar de conocimiento.

En este sentido, cabe destacar que el uso social de las tecnologías tanto como las exploraciones que a través de estas podemos ir diseñando desde nuestras emisoras a la hora de plantearnos proyectos sonoros, no dejan de estar atravesadas por las disyuntivas sociales, políticas, económicas, medioambientales que nos aquejan, al igual que por los procesos de colonialismo: externos, internos y circundantes, en los que históricamente nos hemos visto sumidos. En palabras de Walter Mignolo, procesos de colonialismo llevados adelante a nombre de los macrorelatos de la Modernidad-Colonialidad: la misión civilizatoria, el cristianismo, el conservadurismo, el liberalismo y el marxismo.

---

15 Ver más en UIO_BOG, *Estudios Sonoros desde la Región Andina*, Estévez Trama, 2008.

Estos relatos han relegado de manera violenta la pluralidad de pensamientos que, hoy por hoy, emergen como proyectos innovadores que marcan otras formas de ser, sentir, estar y hacer. Por lo que en el caso de la producción sonora, que es lo que nos ocupa, surgen ciertas prácticas que desestabilizan y descentran los modos dominantes de saber y producir conocimiento, y allí su posibilidad de agenciamiento político. Y es precisamente por lo hasta aquí expuesto, que hablamos de geopolíticas sonoras.

Vamos a precisar un poco más estas formulaciones, para ello relataremos una experiencia que evidencia el agenciamiento político de las prácticas experimentales con sonido desde una perspectiva geopolítica, es decir, desde un pensamiento estratégico.

Paisajes sonoros del trópico

En la ciudad de Iquitos, región de Loreto en la Amazonía peruana, se organizó el *Laboratorio Paisajes Sonoros del Trópico*, con la participación de diez experimentadores sonoros de Colombia, Ecuador y Perú, provenientes de los circuitos de la radio, el arte y la música. Si no todos, la mayoría de los participantes son activistas vinculados a movimientos sociales.[16]

El proyecto se llevó a cabo en la radio La Voz de la Selva, emisora considerada en la región andina como un semillero de producción y generación de comunicación radiofónica, con una cobertura regional que alcanza a cubrir algunos lugares de las Amazonía colombiana, ecuatoriana y brasileña.

De otro modo, La Voz de la Selva es considerada como una emisora periodística, con un sentido de emisora comunitaria, popular y alternativa, cuya agenda se articula bajo una perspectiva de género, generación y medio ambiente. Es por ello que de manera transversal –en esta emisora– se trabajan las problemáticas prioritarias para la zona: turismo sexual, VIH sida, explotación petrolera, maderera y contaminación sonora.

---

16 El proyecto fue parte de un proceso de largas conversaciones y acuerdos. La mesa gestora de este proceso fue conformada por Kristiane Zappel, Jaime Cerón y Mayra Estévez. Nuestra idea inicial fue trabajar a partir del paisaje sonoro conceptos como Amazonía, fronteras e interculturalidad. Posteriormente se sumaron a este trabajo Petra Behlke, Directora del Instituto Goethe de Lima y Betina Bkuehn, directora de la Asociación Humboldt de Quito. Bajo un proceso minucioso de selección, se invitó como curadora del proyecto a la artista sonora Sabine Breitsameter y la participación de la y el colombiano Wayra Jacanamijoy Mutumbajoy y Carlos Bonil; de los peruanos, a Salvador Lavado, Alan Poma, Francisco Andía Pérez, Erwin Mafaldo Gastelú, Luis Pinche Moreno y Rubén Meza Santillán; de los ecuatorianos, a Iván Chávez Montero y Ricardo Trujillo. El encuentro, además, fue posible por la participación y apoyo de Oraldo Arriátegui, director de Radio Voz de la Selva. El proyecto tuvo auspicio de los Institutos Goethe de Bogotá y Lima y de la Asociación Humboldt de Quito. La Voz de la Selva aporta para la realización del LAB con sus estudios de grabación, equipados con unidades de ordenadores y CPU tipo clon. Se trabajó con programas de edición: Sound Ford; Adobe Audition; Cool Edit Pro, más grabadoras digitales MP3 y micrófonos profesionales Shuere.

Ligado a este contexto, el laboratorio se estableció como una plataforma de discusión y producción sonora bajo la concepción de paisaje sonoro. Se estableció cómo lo sonoro se determina en conexión con el lugar, en este sentido, se perfilaron conceptos básicos relacionados al sonido como una construcción cultural, permeada y determinada por factores que contribuyen al surgimiento de una situación sonora que va desde los contextos sociales, políticos, culturales, económicos hasta los factores más particulares como el tamaño, la forma, la disposición espacial, la distancia y la temporalidad de las fuentes sonoras.

Los participantes llegaron a determinar, después de estas reflexiones, que la generación del sonido es un sistema complejo, de manera que la mínima alteración de uno de los factores que intervienen en el acontecimiento sonoro, efectivamente modifica la forma cómo se genera un sistema sonoro. Por lo que la generación y la articulación, en definitiva, el conjunto o sistema sonoro configurado por los factores que afectan el sonido desde la experiencia sonora se caracteriza como una forma de ecología, la ecología acústica, es decir, la relaciones de los seres vivientes en el ámbito de la sonoridad.

Desde esta perspectiva, todos los sonidos son importantes, ninguno es carente de significado y la finalidad es trabajar con el sonido tal y como se produce en su contexto originario[17].

En el marco de estas reflexiones, el laboratorio se desarrolló en relación a las problemáticas que atraviesan la vida cotidiana de Iquitos: turismo sexual, VIH sida, explotación petrolera, maderera y contaminación sonora, disyuntivas que efectivamente son parte de procesos colonizadores constitutivos de la Amazonía peruana y latinoamericana, como territorios de explotación, extracción y exfoliación.

El laboratorio no podía escapar a estos trazados, todo lo contrario, se acentuó la posibilidad de reflexionar y abrir preguntas sobre Iquitos a través de la producción sonora, lo cual posibilitó considerar el carácter epistemológico del sonido, es decir, la posibilidad de que el sonido sea un generador de conocimiento. Por citar algunos ejemplos, Carlos Bonil y Salvador Lavado trabajaron el proyecto que titularon *Cocinación*, basado en la recolección y montaje de sonidos urbanos y los proceso de elaboración de la cocina regional, propiciando una atmósfera desde la cual se establece las formas de negociación entre las formas de elaboración culinaria y el recorrido por las calles de Iquitos.

Para llegar a esta forma de cartografía sonora, Bonil y Lavado tomaron en consideración las condiciones de Iquitos, las formas de acceso a la isla como un factor que condiciona la preparación, circulación y consumo de los alimentos: una mezcla entre productos de la selva, los tres ríos que la

---

17 Murray Schafer denomina a este sistema de relaciones como *Soundscape*, concepto que desde la perspectiva de Schafer tiene que ver con la preocupación de ir rastreando la forma cómo va cambiando la ecología sonora de los lugares.

circundan: Amazonas, Itaya y Nanay, más los alimentos importados que llegan a la isla por vía aérea y fluvial, lo cual encarece la vida comercial cotidiana.

Otro de los proyectos lo realizaron Waira Jacanamijoy, directora de la emisora comunitaria indígena Ingakuna 105.3 en Colombia; Rubén Meza, jefe de programación, y Edwin Mafaldo, locutor, ambos provenientes de la emisora La Voz de la Selva. Este proyecto sonoro tuvo la particularidad de ser trabajado bajo tres títulos: *No callarán las voces*; *Iquitos, un viaje por los sonidos*; *El sonido que fue*.

Este proyecto sonoro hace referencia al tiempo de los antepasados como una metáfora del sonido de las gotas de agua, cantos y voces ancestrales guiados por el maguaré, al igual que el canto de los niños y las aves. Un conjunto de sonoridades que parten de la relación entre el pasado y el presente, que se dan de manera simultánea en el territorio amazónico, y que dan como resultado una amalgama de interpelaciones entre los sonidos de la selva y los saturados sonidos de una ciudad invadida por las promesas de la modernidad.

Para la composición de esta pieza se registraron los sonidos de las gotas de agua, de una tormenta y la lluvia, una marcha policial, cantos de ranas y grillos, los sonidos del anochecer y el amanecer, cantos indígenas, motores de lanchas y mototaxis.

Aunque el proyecto tenía como eje trabajar subyacentemente el tema de la interculturalidad crítica, el colectivo en su conjunto llegó, más bien, a un proceso relacional de interculturalidad, a lo mucho funcional, es decir, la discusión de la interculturalidad se dio en términos de reconocimiento y tolerancia, quedando por trabajar, mediante el sonido, un proceso más ambicioso que apunte a dialogar sobre la interculturalidad crítica como un problema, una estructura y una consecuencia de la colonialidad; la discusión, en este sentido, quedó abierta.

En términos de la producción sonora, se avanzó con la producción de siete piezas, tomando en cuenta la importancia de establecer el conocimiento del lugar a través de la elaboración de mapas sonoros previos que puedan apalancar la elaboración de paisajes sonoros; así mismo, se reconoció la importancia de las experiencias culturales sonoras y el establecimiento de una actividad de esta naturaleza como parte de un mecanismo de reflexión local, que apunta a buscar formas de agenciamiento político frente a las disyuntivas que, en este caso, vive Iquitos: contaminación sonora, explotación maderera y petrolera, encarecimiento de los productos de primera necesidad, entre otras.

Asimismo, se reflexionó sobre las potencialidades que tienen las comunidades locales como los lugares de resguardo de formas de representación sonora alternativas al tiempo que promotoras, generadoras y organizadoras de sus archivos sonoros.

Cabe destacar que *Paisajes Sonoros del Trópico* fue un proyecto pensado para ser difundido en las emisoras comunitarias, alternativas y populares a través de la plataforma:



ANTENAS-INTERVENCIONES

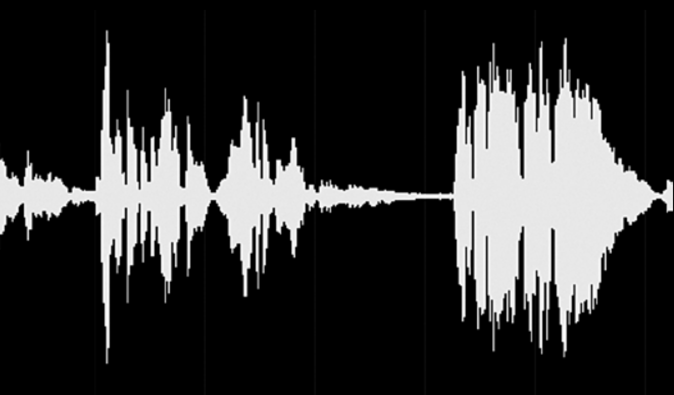
Plataforma generada por artistas, curadores, investigadores, compositores, activistas y productores de la escena del radio arte y el arte sonoro internacional mediante bajas tecnologías de conexión, para retransmisión vía satélite, aire y streaming. Un proyecto del Centro Experimental Oído Salvaje (ECUADOR) con el apoyo de la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica.

http://www.antenas-intervenciones.blogspot.com/



GLOSARIO

FORMAS DE DISCIPLINAMIENTO



En mi investigación UIO-BOG, Estudios Sonoros desde la Región Andina, consciente de que las formas de mencionar las posibilidades de experimentación sonora las determinan los sujetos de estas prácticas, me arriesgué a establecer una suerte de glosario. Cabe destacar que las formas de nombrar la producción sonora de estas prácticas han sido predominantemente herederas de la visión moderna del Arte, como estrategias disciplinares y de jerarquización.

De otro modo, los sujetos de estas prácticas, por lo general, somos influenciados por movimientos, a veces, difíciles de rastrear, en tal caso, las vertientes regulares de estas determinaciones provienen del desplazamiento de lo visual a lo sonoro y la formación académica en composición musical[18].

---

18 UIO_BOG, *Estudios Sonoros desde la Región Andina*, Estévez Mayra, Trama 2008.

En esta ocasión, ustedes, a más de contar con esta suerte de glosario, podrán escuchar algunos ejemplos que espero que operen como dispositivos que provoquen sus propias indagaciones sonoras. ¡Escúchenlos!

Sonido

El sonido para muchos artistas del siglo XX fue un medio que podía moldearse, estirarse, colorearse, endulzarse, repetirse, darse la vuelta, hacerse irreconocible, lo que sea (Lawrence Alan Gerson, Keith, 1990, 71).

Desde la perspectiva propuesta en este escrito, más aún desde los Estudios Sonoros, el sonido, a más de tener unas cualidades físicas y acústicas, es un lugar epistémico desde el cual se puede producir conocimientos.

Onomatopeyas, lengua y escucha

Para Chion, la relación entre la voz y el sonido plantean la cuestión de la onomatopeya; desde mi punto de vista, si todo es cuerpo todo habla, por tanto, toda voz en relación con el sonido deviene en onomatopeya.

Arte sonoro/acústico

La preocupación de utilizar el sonido como un material de expresión artística no es tan novedosa. Los futuristas, por ejemplo, concebían el sonido como el conjunto de seis familias de ruidos, entre los cuales se podía distinguir:

> Familia uno: estruendos, truenos, explosiones, borboteos, baques, bramidos.
>
> Familia dos: silbidos, pitidos, bufidos.
>
> Familia tres: susurros, murmullos, refunfuños, rumores, gorgoteos.
>
> Familia cuatro: estridencias, chirridos, crujidos, zumbidos, crepitaciones, fricciones.
>
> Familia cinco: ruidos obtenidos con percusión sobre metales, maderas, pieles, piedras, terracotas, etc.
>
> Familia seis: voces de animales y hombres, gritos, chillidos, gemidos, alaridos, aullidos, risotadas, estertores.

El trabajo de montaje y composición en continuidades, contrapuntos, discontinuidades y fragmentaciones de elementos sonoros se puede definir como arte acústico o sonoro.

Escuche Track 1 11.48 min

Fragmento de "Bailarines del Corazón", de Iris Disse



Poesía sonora

Un arte que se vale de la radio para crear una especie de performance, en el que participan la música, el ruido y el teatro en la representación escénica y el dibujo en la representación gráfica del guión. La intención de este género es buscar el contrapunto entre palabra y sonidos (música, atmósferas) en un crescendo de improvisación vocal y musical.

Escucha Track 2 08.37 min

"Hace una semana que estoy así", de Mayra Estévez, dirigido por Iris Disse



Sprechgesang/acrobacia de voz

Canto hablado y de la palabra, como un contínuum de sus acentos.

Escucha Track 3 04.41 min

Fragmento "Tunguska Guska (AIDYS)", de Iris Dissie + Sainkho Namchilak + Grace Yoon



Instalación sonora

En el texto Territorios artísticos para oír y ver, el curador y artista sonoro José Iges sugiere que una obra es una instalación si dialoga con el espacio que la circunda, la instalación in situ es la instalación per se, aunque existen instalaciones que se pueden adaptar a distintos espacios, en este sentido, la escultura y la instalación sonora son obras intermedia y se comportan como expansiones de la escultura y de la instalación (J. Iges: 1999).



Escucha Track 4 06.30 min

Fragmento "Nosferatu Sequence", de Fabiano Kueva

Radio drama/película sonora

Desde el origen más clásico de la radionovela, en donde el teatro tuvo su asidero como forma adaptable al sonido, emerge el radio drama como una forma que se desplaza al uso de teorías dramáticas de la cinematografía: sintaxis (planos), bajo la sustitución de la imagen por el sonido.



Escucha Track 5 07.24 min

Fragmento "Frida Kahlo", de Fabiano Kueva

Paisajes sonoros

El paisaje sonoro tiene que ver con el sonido concreto, es decir, real de los lugares. El paisaje sonoro surge como concepto y práctica a partir de la preocupación de la contaminación sonora y acústica, así como de los cambios ocasionados a los medio ambientes sonoros. Uno de los proyectos más representativos que ha trabajado el paisaje sonoro de manera continua es el World Soundscape, un proyecto internacional que ha documentado los entornos sonoros.



Escucha

Track 6	Corrales	01.09 min
Track 7	Callejón	01.15 min
Track 8	Matarife	01.01 min

Fragmentos “Fantasmagoría / El Rastro”, de Mayra Estévez Trujillo y Fabiano Kueva

Track 9	Doble procesión	11.21 min

Fragmento “GYE_UIO, Espejo de Sonido”, de Fabiano Kueva

Track 10	04.53 min

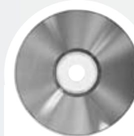
Fragmento “Postal sonora Colombia-España”, de Mauricio Bejarano

El radio arte

Podríamos establecer como radio arte a la combinación y montaje de sonidos, palabras, voces, ruidos electrónicos, que mediante la composición se organizan bajo una o varias premisas, que organizadas se transmiten dentro de la radiodifusión.

Escucha

Track 11	04.53 min
Track 12	03.56 min
Track 13	02.41 min
Track 14	00.55 min



Fragmentos “Screaming Mamas”, de Iris Disse

Documental sonoro o feature o documental sonoro

Acercarse y tratar de una manera artística los temas sociales, antropológicos, ecológicos, políticos, culturales es hacer un documental sonoro o radio feature, bajo la dramaturgia documental, lo cual implica la selección y montaje de atmósferas y testimonios. Al ser el testimonio el elemento dramático e hilo conductor del documental sonoro, es exigencia de esta modalidad jugar con el mayor número de polifonías sonoras: voces, paisajes sonoros, testimonios, sonidos construidos.



Escucha Track 15 11.42 min

Fragmento "El cielo llora sangre", de Mayra Estévez Trujillo

Música experimental

Luego de las exploraciones sonoras que hicieron las vanguardias europeas del siglo XX, emerge la música electroacústica como la mezcla entre los sonidos registrados por los aparatos de reproductibilidad tecnológica y los sonidos producidos electrónicamente. Actualmente, la música electroacústica opera entre la agrupación de la electrónica, la música en cita y la combinación de sonidos y atmósferas naturales, más los sonidos originados por programas digitales y de computación.



Escucha Track 16 02.38 min

Fragmento "Género Queer", de Fabiano Kueva

Noise

Ruido en inglés, una especie de música desobediente, es decir, aquella que no se articula a ningún tipo de canon musical con base en la armonía y el ritmo, produciendo una otra música no deseada, en base a la combinación y manipulación de los ruidos de las máquinas, la voz humana, los silbidos, etc., a modo de feed back (retornos).



Escucha Track 17 05.40 min

Fragmento "Translux", de Mayra Estévez Trujillo

Objeto sonoro

Es una forma de representación del sonido, construido mediante leyes acústicas, físicas y arquitectónicas, con la utilización de tecnologías radiofónicas y sonoras como grabadoras, amplificadores, micrófonos, etc.

Fonografía

El sonido grabado, al igual que la imagen fotográfica, es una forma de representación, de manera que la fonografía es una forma de representación cultural y social.

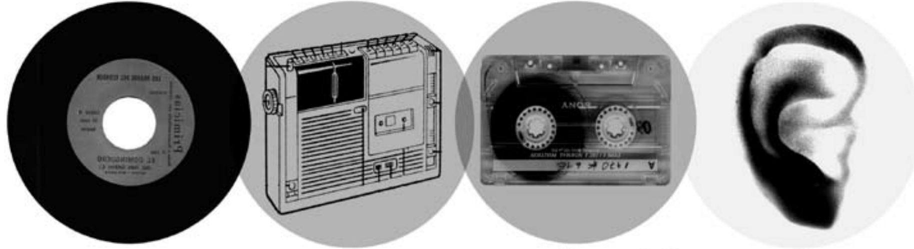
El archivo sonoro

Actualmente, las diversas experiencias que ven su forma de operar en el archivo sonoro determinan que este debe considerarse como un tipo de muestra de diversas formas de interacción social; en este sentido, el material sonoro debe ser encontrado, descubierto, desenterrado, copiado, grabado o descargado de muy diversas fuentes mediáticas.

Estas mismas experiencias consideran que el hecho de seleccionar es un procedimiento taxonómico y que debería, sin embargo, apuntar a mantener sin modificación lo seleccionado; la única diferencia con la fuente de la que procede el archivo sonoro debería ser el formato expositivo, que se caracteriza por la yuxtaposición. El conjunto de este tipo de procedimientos puso de manifiesto la importancia del sonido en mapas cognitivos[19].

19 Estos criterios se tejieron en el encuentro de Sonoscop, presentado en el 2005, en el marco de la programación del Festival de Arte Sonoro Zéppelin.

LAS MUESTRAS SONORAS CORRESPONDEN AL ARCHIVO DEL



centro experimental oído salvaje

Colectivo creado en Quito, en 1996, por artistas de diferentes medios y geografías. Como RAEL (Radio Artística Experimental Latinoamericana) desarrolló laboratorios, audioforos e intervenciones. Entre 1998 y 2000 mantuvo al aire el programa radial de arte sonoro “Navegantes del éter”. En 2001, RAEL se convirtió en Centro Experimental Oído Salvaje, teniendo como miembros permanentes a Iris Disse, Mayra Estévez y Fabiano Kueva, quienes alternadamente trabajan como realizadores, investigadores y productores de proyectos generados en colectivo, proyectos individuales y de apoyo a iniciativas artísticas afines. Los miembros de Oído Salvaje han recibido por sus trabajos 15 premios internacionales y han participado en eventos de arte a nivel internacional.

oidosalvaje@yahoo.com

www.myspace.com/centroexperimentaloidosalvaje

CENTRO EXPERIMENTAL OÍDO SALVAJE: POLÍTICA DE CABLES

Política de Cables está basada en las líneas de trabajo y diálogo regional que Oído Salvaje desarrolla desde 1996. Política de Cables es una serie de conceptos y procesos que apuntan a deconstruir los relatos oficiales, mediante estrategias y dispositivos epistémicos/sonoros/sociales/radiales, generados desde una plataforma artística/política/comunicacional, colectiva e individual, atravesada por audiencias diversas, prácticas de gestión cultural independiente y la migración entre múltiples campos de experiencia y territorios del lenguaje y el conocimiento.

Política de Cables es la movilización de las culturas sonoras periféricas. Culturas que superan los formatos, los rangos y los circuitos institucionales. Política de Cables es ser productor/consumidor/activista de sonoridades. Es una manera de resistir y atentar contra los sistemas basados en la exclusión social y la jerarquización discursiva.

Política de Cables aparece cuando los medios masivos, los sistemas académicos, la sociedad civil y los circuitos artísticos pierden fronteras, sus formas se hacen híbridas; sus roles, ambiguos... Política de Cables es un polígrafo, un detector de versiones... Evidencia de zonas germinales entre música y mito, documento y frecuencia, ficción y dispersión, enmudecimiento y calidad, hegemonía y sordera...

Política de Cables es baja tecnología al servicio del Oído.

Porque el Oído no se educa, se libera.

www.myspace.com/centroexperimentaloidosalvaje.



BIOS

Iris Disse. Directora de teatro, artista sonora y realizadora de video. Sus trabajos han sido difundidos por varias estaciones de radio y televisión de Europa y Latinoamérica. Ha obtenido varios premios internacionales por sus trabajos de radio arte, radio feature y documental para televisión. drache33@yahoo.com

Fabiano Kueva. Artista multimedios y gestor cultural. Fundó junto a la artista Mayra Estévez Trujillo el colectivo de video arte Películas la Divina (1992-1998). Ha publicado cuatro discos de edición limitada bajo el sello independiente de Oído Salvaje Records. Ha participado en eventos internacionales de Radio + Arte Sonoro y Arte Contemporáneo. Primer Premio en la categoría Radio Drama de la III Bienal Latinoamericana de Radio, México 2002, por su trabajo sobre Frida Kahlo. Premio París en la IX Bienal Internacional de Cuenca 2007, por la obra multimedia TRAYECTOS. oídosalvaje@gmail.com / www.myspace.com/fabianokueva

Mayra Estévez Trujillo. Magister en Estudios Culturales, artista, escritora, investigadora y docente universitaria. Diseñadora de sonido + arte de varias estaciones radiales latinoamericanas. Ha promovido varios proyectos de experimentación sonora para transmisión radial internacional satelital. Gestora de proyectos y expresiones sonoros y culturales. Premio IV Bienal Internacional de México 2002. Premio Símbolos de Libertad 2002. Beca de publicación otorgada por la Fundación Príncipe Claus para la Cultura, por su investigación UIO_BOG, *Estudios Sonoros desde la Región Andina*. estevezmayra@hotmail.com

ARTISTA INVITADO A ESTA SELECCIÓN

Mauricio Bejarano Es profesor asociado del conservatorio de música de la Universidad Nacional de Bogotá Colombia, donde enseña creación musical, música acústica y sonido. Ha explorado diferentes disciplinas creativas, tales y como : artes gráficas, pintura, poesía, escultura y música Acúsmática y música Electroacústica, es uno de los pioneros de la experimentación sonora en latinoamericana y formador e inspirador de nuevas prácticas experimentales. **Bogotá-Colombia**

PÁGINAS WEB DE INTERÉS

www.temakel.com/vsonoromusicas.htm

www.transmisiones.org

www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html.

www.redmercosur.org.uy/espanol/institucional/miembros/itdt.htm

www.altamiracave.com/dickh.htm

www.antenas-intervenciones.blogspot.com/

www.maiguashca.de/

www.artesonoro.net/

www.myspace.com/conector

www.itzekana.blogspot.com/

www.jorgeespinosam.tk/

www.fmlatribu.com/

www.losumbanda.com.ar/

www.radiorootsweb.com.ar/

www.laotraferia.com/

www.artesonoro.org/

www.luzmariasanchez.com/

www.lear-radioarte.com.ar

www.tripulacionnocturna.net/content/view/

www.archivosonoros.com/

www.musicafalsa.blogspot.com/

www.matik-matik.blogspot.com

ÍNDICE DEL CD

Track. 1 11: 48 min.
Fragmento "Bailarines del Corazón"
Iris Disse

Track. 2 08:37 min.
"Hace una Semana que estoy así" de Mayra Estévez,
Iris Disse

Track. 3 04:41 min.
Fragmento "Tunguska Guska" (AIDYS)
Iris Dissie + Sainkho Namchilak + Grace Yoon.

Track. 4 06:30 min.
Fragmento "Nosferatu Sequence"
Fabiano Kueva.

Track. 5 07:24 min.
Fragmento "Frida Kahlo"
Fabiano Kueva

Track. 6 01:09 min.
Fragmento "Corrales" Proyecto sonoro Fantasmagoría / El Rastro"
Mayra Estévez Trujillo y Fabiano Kueva.

Track. 7 01:15 min.
Fragmento "Callejón" Proyecto sonoro Fantasmagoría / El Rastro"
Mayra Estévez Trujillo y Fabiano Kueva.

Track. 8 01:01 min.
Fragmento "Matarife" Proyecto sonoro Fantasmagoría / El Rastro" de Mayra Estévez Trujillo y Fabiano Kueva.

Track. 9 11:21 min.
Fragmento "Doble procesión" GYE_UIO Espejo de Sonido" de Fabiano Kueva.

Track. 10 09:50 min.

Postal Sonora Colombia - España de Mauricio Bejarano

Track. 11 04:53 min.

Track. 12 03:56 min.

Track. 13 02:41 min.

Track. 14 00:55 min.

Fragmentos "Screaming Mamas" de Iris Disse.

Track. 15 11:42 min.

Fragmento "El cielo llora sangre" de Mayra Estévez Trujillo

Track. 16 02:38 min.

Fragmento "Género Queer" de Fabiano Kueva

Track. 17 05:40 min.

"Translux" de Mayra Estévez Trujillo

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, W., *Illuminations*, Londres, Jonathan Cape, 1978.

Bulatov, Dmitry, *Homo Sonorus: Una antología de poesía sonora*, Conaculta/Radio Educación, México, 2004.

Camacho Lidia, *Una década de irradiar nuevas ideas sonoras: La historia de la Bienal*, Radio Educación, México, 2006.

Chion Michel, *El Sonido, Paidós*, Madrid, 1999.

Escobar, Arturo, *La invención del desarrollismo en Colombia, lecturas de economía*, No 20 ISSN 0 120-2596, pp. 9-35. Editado por el Departamento de Economía y el Centro de Investigaciones Económicas-CIE- Facultad de Ciencias Económicas Universidad e Antioquia, Medellín-Colombia, mayo-agosto, 1986.

Estévez Trujillo Mayra, UIO_BOG, *Estudios Sonoros desde la Región Andina*, Trama Ediciones, Quito-Ecuador/Bogotá-Colombia, julio, 2008.

Mignolo, Walter, *Historias locales/diseños globales: colonidad, conocimientos subalternos y pensamiento crítico fronterizo*, pp. 19-07/355 -390, Madrid-España, Ediciones Akal, 2003. (B)

Mignolo, Walter, *Colonialidad global capitalismo y hegemonía*, pp. 216-243, Quito-Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar/ABYA YALA, 2002.

Rocha, Iturbide, Manuel, *¿Qué es el arte Sonoro?*, en: http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html

Rocha, Iturbide, Manuel, *El arte sonoro, ¿hacia una nueva disciplina?*, en: http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ElarteSonoroHacia.html

Schafer Murray R., *Hacia una Educación Sonora*, Conaculta/Radio Educación, México, 2005.